

Marta Tomczok

Po Jedwabnem.

Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej

Jedna ze scen filmu *Lektor*, nakręconego na podstawie powieści Bernharda Schlinka [1995] *Der Vorleser*, przedstawia kilkoro studentów dyskutujących o procesie toczącym się w roku 1966 wokół zbrodni, jakiej podczas marszu śmierci z obozu w Auschwitz dokonało sześć strażniczek. Pozwoliły one spłonąć w przydrożnym kościele trzystu Żydówkom. Zdania są podzielone. Główny bohater tej sceny (w powieści postać trzeciorzędna) gra rolę oskarżyciela – pomawia o winę nie tylko wspomnianych sześć strażniczek, ale całe pokolenie rodziców i nauczycieli, dowodząc, że za Holocaust odpowiadają wszyscy, którzy o nim wiedzieli, choć niekoniecznie brali w nim udział. A przecież „wszyscy wiedzieli!” – brzmiały jego słowa¹. Skoro tak, to winne jest całe pokolenie. Winni zbrodni nazistowskich są wszyscy Niemcy. Z kolei Michael Berg, adwersarz „oskarżyciela” i główny bohater powieści Schlinka, bierze strażniczki w obronę i domaga się dla nich zrozumienia. Ma w tym własny interes. Przed laty kochał się w jednej z nich – Hannie Schmitz.

1 Wszystkie pozostałe nieoznaczone cytaty pochodzą z filmu *Lektor* w reżyserii Stephena Daldry’ego z 2008 r.

Spór, jaki obserwujemy, toczy się między zrozumieniem pojedynczej zbrodni a ukaraniem zbiorowości. „Co tu jest do rozumienia?” – pyta młody „oskarżyciel” – skoro „w Europie były tysiące obozów” i „wszyscy wiedzieli”. W swoich oskarżeniach idzie jeszcze dalej i dopytuje, jak to się stało, że „wszyscy wiedzieli” i „wszyscy do tego dopuścili”. Konkluzja jego dowodzenia jest radykalnie prosta: Niemcy, którzy wiedzieli o Holokauście lub dowiedzieli się o nim, lecz mu nie zapobiegli (nie przeciwdziałali mu, nie powstrzymali go), powinni byli się zabić, a wcześniej zastrzelić oprawców. Berg nie ma już nic więcej do powiedzenia; podobnie jak obserwujący dyskusję profesor prawa, który zabiera uczestników seminarium na toczący się podówczas proces zbrodniarek. Sporowi między Bergiem a jego kolegą możemy przypisać jeszcze jedno znaczenie, korzystając ze słów, jakich Jerzy Holzer [1990] użył w stosunku do *Historikerstreit*, czyli konfliktu niemieckich historyków, w pracy *Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. Holzer [1990: 3-6] nazwał go „sporem między emocjami a chęcią zrozumienia”. Postawa Berga przypomina również postulaty Christiana Meiera, który w wystąpieniu wygłoszonym w roku 1986 w Tel-Awivie zajął, budzące wątpliwości, stanowisko powszechnego zrozumienia dla generacji ojców i dziadków, żądając zapomnienia „czarnych lat” narodowego socjalizmu i „znormalnienia” Niemców w stosunku do własnej historii [Holzer 1990: 70-80]. Jeżeli przyjmiemy, że kolega Michaela skłania się ku potępieniu Niemców za zbrodnie, których nie popełnili, i przypisanie im zbiorowej winy, natomiast Berg proponuje zrozumienie i zbiorową odpowiedzialność, pojmiemy istotę opowieści Schlinka, wyłożoną najlepiej przez reżysera jej ekranizacji – Stephena Daldry’ego². W jego ujęciu niemiecka powieść przekształca się w narrację typu naprawczego, skoncentrowaną wokół zagadnienia, co robić, aby więcej nie dopuścić do Zagłady. Bez wątpienia Daldry, podobnie jak Schlink, chce, aby najważniejszą część tego zadania wypełnili Niemcy, dokonując solidnego i uczciwego rachunku sumienia. Jego istota polega między innymi na wykluczeniu (wyłączeniu) z relacji miłości, przyjaźni, sympatii

2 Wspomnianej sceny, uwikłanej w niekończący się niemiecki spór o przeszłość, w powieści nie ma. Występuje natomiast w filmie.

czy koleżeństwa tych wszystkich, którzy byli sprawcami Zagłady i jej pomysłodawcami. Świat po Auschwitz w filmie Daldry'ego to zatem świat oczyszczony ze zbrodniarzy i całkowicie zlustrowany. Zbrodnia i miłość stanowią w nim wykroczenia przeciwko prawu oraz incydenty, zaś wszystkie pozostałe dopuszczone do obiegu emocje są wychłodzone i trzymane pod kontrolą³ [Kopacki 2009: 53]. Trzeba przyznać, że wariant fabularny, proponowany w tego rodzaju narracji naprawczej, w żadnej mierze nie spełnia oczekiwań stawianych opowieściom przez kulturę popularną, albowiem to właśnie tam, na jej terytorium, obowiązkowo muszą istnieć zakazane romanse i występne związki między oprawcami i ofiarami czy zbrodniarzami a Ocalonymi⁴ [Czapliński 2014].

Z narracji Schlinka wynikają dwa odrębne porządki życia po katastrofie. W obrębie pierwszego z nich spotykamy się z szeregiem zakazów i nakazów mówiących o tym, co robić, aby nie dopuścić do ponownej katastrofy i zapobiec repetycji Oświęcimia. Należy więc osądzić zbrodniarzy, pozbawić świat relatywizmu moralnego, usunąć ze społeczeństwa (a dokładniej: odsunąć od społecznie ważnych zadań) jednostki moralnie podejrzane, które – jak Hanna Schmitz – przez lata maskowały swoją zbrodniarską przeszłość, a nade wszystko dowiedzieć się – idąc za przykładem Berga – czy podczas wojny nasi niemieccy rodzice stali po właściwej stronie i czy na pewno przez słowo „właściwa” my i oni rozumiemy to samo. W porządku drugim wiele obwarowań z porządku pierwszego zostaje uchylonych jako reguły zbyt restrykcyjne, twarde

- 3 O czymś podobnym wspominała również Bettina von Jagow. Według niej „Lektor przedstawia odmowę interpretacji «historycznych faktów w fikcji» [oraz – M.T.] przeciwstawia się «interpretacji immanentnie zawartej we wszelkich wersjach Holocaustu» i opisuje pozbawioną emocji rejestrację, zamiast możliwej pracy pamięci” [cyt. za: Kopacki 2009: 53].
- 4 Przemysław Czapliński nazywa polskie powieści przedstawiające zakazaną miłość na tle historii „czarnym romansem” i tłumaczy, że jest to gatunek polemiczny wobec Sienkiewiczowskiego przedstawiania miłości w kontekście historii, w którym obowiązkowo musiał istnieć schemat, że „rycerz zdobędzie pannę, jeśli pomoże ocalić Matkę-Ojczyznę przed konkurentem-najeźdźcą”. Przykłady czarnego romansu to: *Noc czerwcową* Jarosława Iwaszkiewicza, *Bohni* Tadeusza Konwickiego, *Czarny romans* Władysława Terleckiego czy *Rondo* Kazimierza Brandysa [por. Czapliński 2014].

i nie do utrzymania. To porządek bliższy emocjom kultury masowej, nastawiony na eksponowanie nieszczęścia i ujawnianie opowieści o rozpadających się małżeństwach zawartych przez przedstawicieli drugiego pokolenia; porządek, w którym miejsce normy zajmują anarchia uczuć i rozpad trwałych relacji, mające swoją praprzyczynę w czymś bólu, do którego nie sposób się mocniej zbliżyć, ale i od którego trudno się uwolnić⁵ [Hoffman 1995: 27].

Dlaczego o tym wspominam? Wydana w roku 1995 powieść Bernharda Schlinka *Lektor*, przetłumaczona na trzydzieści dzie więć języków i czytana w niemieckich gimnazjach jako lektura obowiązkowa, stanowi przykład bardzo świadomej, literackiej aktualizacji debaty o niemieckiej przeszłości; debaty, którą w roku 1946 rozpoczął Karl Jaspers [1993: 40-46] cyklem heidelberskich wykładów o problemie winy. Jednocześnie nie jest to powieść idealnie „zrobiona”. Niemieccy krytycy, o czym przypomniał uczciwie Andrzej Kopacki [2009: 51-52, 112-122] w *Literaturze samonegacji*, wytknęli Schlinkowi intelektualne słabości i kicz estetyczny. Mimo to jego powieść można traktować jako modelowe zastosowanie popularnego i „wyjustowanego” języka prozy do wzniecenia publicznej dyskusji o skutkach nieodkrycia pewnych trudnych historycznie miejsc, które za Aleidą Assmann [2013: 173-178] będziemy nazywać „miejscami traumatycznymi” (do tego pojęcia jeszcze powrócimy). Jednocześnie należy podkreślić, że symboliczna (kluczowa) rola opowieści Schlinka w ogóle nie dotyczy tzw. artystycznej materii. Fakt, że jest to narracja metaforyczna, równie dobrze zorganizowana w warstwie dosłownej, jak w niedosłownej, pozostaje bez znaczenia dla sprawy, o której będziemy mówić. Wiąże się ona z polskimi miejscami traumatycznymi oraz ich udziałem w kształtowaniu rodzimego dyskursu rozliczeniowego⁶. Otóż Schlinkowi udało się w prosty i bezpośredni sposób

5 Słowa te są parafrazą zdania, jakie pada w autobiografii Evy Hoffman [1995: 27] *Zagubione w przekładzie*, na temat Ocalonej będącej matką narratorki-bohaterki: „Nie potrafię zbliżyć się do jej bólu na tyle, na ile powinienam. Ale nie umiem też się od niego uwolnić”.

6 Należy przypomnieć, że pierwsze polskie wydanie *Lektora*, przygotowane przez Marię Podlasek-Ziegler, ukazało się w roku 2001, czyli w momencie kluczowym dla rozwoju narracji pojedwabieńskich.

postawić pytanie o granice odpowiedzialności za zbrodnie nazi-stowskie i trafić tym pytaniem do bardzo wielu, także zagranicznych, czytelników. Uczynił to w ramach mieszczańskiego (właśnie mieszczańskiego, a nie antymieszczańskiego) romansu, zogniskowanego wokół pierwszoosobowej perspektywy męskiego narratora i tajemnicy zniknięcia jego ukochanej. Taki model narracji jest polskiemu odbiorcy znany chociażby z *Esther* Stefana Chwina. Jest również częścią reaktywacji mieszczańskiego mitu dojrzałej, solidnej powieści podejmującej poważny temat, za pośrednictwem którego, wedle słów Krzysztofa Uniłowskiego [2006: 192], dokonuje się przypomnienie „złotego okresu, kiedy powieść, właśnie powieść, znajdowała się w samym centrum społecznej komunikacji i kiedy współtworzyła ona owo centrum”.

Jednocześnie Schlink, wprowadzając do *Lektora* oba porządki, o których była mowa, nie wartościuje przesadnie żadnego z nich, co oznacza, że pozostawia sobie dużą swobodę w kierowaniu nimi bądź w uchylaniu ich w zależności od kierunku, jaki w danym momencie pragnie nadać biegowi zdarzeń w powieści. Taka arbitralność pozwala pisarzowi na bezkonfliktowe łączenie narracji naprawczej i popularnej w obrębie jednej struktury fabularnej, a co za tym idzie, umożliwia opracowanie pewnego, dosyć istotnego dla współczesności, modelu powieściowego dyskursu o Zagładzie i Auschwitz, jakim jest gatunek popularnej powieści rozliczeniowej.

Jak się okazuje, w przypadku pewnej grupy narracji o przeszłości spadek po modernistycznym micie mieszczańskiej powieści jest bardzo pożądany. Tylko dzięki połączeniu uproszczonego stylu i poważnego tematu jest bowiem możliwy paradoks dotarcia z traumatyczną historią pod strzechy, dachy, na poddasza, słowem – do opornych polskich czytelników.

Kluczowe pytanie, jakie stawia sobie Schlink, można odnieść do opowieści, które zaczęto wydawać w Polsce po roku 2000 jako narracje tematycznie związane z Jedwabnem. Ich narracyjną matrycą stali się *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa. W wyniku najrozmaitszych przekształceń, poczynwszy od genologii bez naruszania ideologii (jak w *Naszej klasie* Tadeusza Słobodzianka), a skończywszy na całkowitej zmianie wymowy etycznej dzieła (co stało

się w przypadku *Łąki umarłych* Marcina Pilisa), opowieść Grossa zaczęła funkcjonować w kilkunastu różnych wariantach, tworzących pełne napięcie, a często i sprzeczności, związki z oryginałem. Jako się rzekło, ich autorzy poddali krytyce zarówno wątki genologiczne, jak i ideologiczne występujące w *Sąsiadach*, najwięcej uwagi poświęcając relacji Szmula Wasersztajna, złożonej w formie zeznania przed pracownikami Żydowskiej Komisji Historycznej w Białymstoku 5 kwietnia 1945 r.⁷ [Gross 2000: 11-14]. Wydaje się, że właśnie to zeznanie wraz z interpretacjami Grossa, traktowanymi jako jego kontekst i komentarz, przyczyniło się do powstania zjawiska, w którym Przemysław Czapliński dostrzegł paradygmatyczny charakter *Sąsiadów*. Wyjaśnił, że chodzi o taki wymiar publikacji Grossa dla współczesnego piśmiennictwa po Zagładzie, który spowodował w tymże piśmiennictwie przełom, podział i pęknięcie [Czapliński 2009: 158]⁸. W artykule z roku 2009 zatytułowanym *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności* Czapliński [2009: 158] związał

7 To krótkie i bardzo skondensowane świadectwo Gross cytuje zaraz na początku książki, zaznaczając, że w pierwszej chwili może być ono dla czytelnika nieprzejrzyste i niezrozumiałe. Rzeczywiście, lekceważąc jego wagę i nazbyt szybko przechodząc do dalszej części narracji – na co pozwala zwarta forma świadectwa – staje się przed koniecznością wielokrotnych powrotów do relacji Wasersztajna, która ostatecznie okazuje się dziwna, tajemnicza i pełna niedookreśleń. Dodajmy, że wspomniane zeznanie stało się dla wielu polskich autorów zarówno podpowiedzią fabularną, jak i chętnie naśladowanym teatrem gwałtownych afektów. Zacytujmy dla przykładu kilka najbardziej sugestywnych fragmentów wypowiedzi Wasersztajna: „Jakuba Kaca ukamienowali oni, a Krawieckiego zakłuli nożami, później wydłubali mu oczy i obcięli język” albo: „Miejscowi chuligani wszyscy uzbrojeni w siekiery, w specjalne kije, w których były nabite gwoździe i inne narzędzia zniszczenia i tortur wypędzili wszystkich Żydów na ulice” oraz: „Po pożarze z jeszcze nie rozpadłych ciał, wybijali siekierami złote zęby z ust i na różne sposoby zbeszczeszczali ciała świętych męczenników” [Gross 2000: 11-14; poszczególne fragmenty pochodzą kolejno ze stron: 12, 13, 14].

8 Nie jest to pierwsza tego typu wypowiedź Czaplińskiego. Zarys myślenia, które autor *Resztek nowoczesności* rozwinął w roku 2009, znajdziemy w kilku jego wcześniejszych tekstach, między innymi w artykule z roku 2006 *Wypowiadanie wojny. Literatura najnowsza wobec okresu 1939-1945*. Czapliński [2006: 417-439] o paradygmacie *Sąsiadów* mówi w nim mniej śmiało, ale za to wiąże ów paradygmat z przekierowaniem narracji zagładowych w stronę teraźniejszości i z agresywnością debaty publicznej.

ów przełomowy charakter *Sąsiadów* z odkryciem „dość istotnych oczywistości” polegających między innymi na „powiązaniu rekonstrukcji zbrodni z opisem mentalności mieszkańców”, a co za tym idzie z wykazaniem, że zbrodniarze byli nie tylko zwyczajnymi ludźmi – byłoby to wszak rozpoznanie niewiele mówiące i zbyt proste – lecz także przyzwoitymi patriotami i dobrymi katolikami, żyjącymi zgodnie z kwadratem wartości: „rodzinnosć, praca, pobożność i patriotyzm”. Wydaje się jednak, że z perspektywy antropologii wpisanej w narrację postkatastroficzną, którymi są przecież także narracje pojedwabieńskie, o wiele istotniejsze może być połączenie książki Grossa z kategorią „nagiego życia”, a w efekcie ze zjawiskiem „żywych trupów”, o którym wspomina Giorgio Agamben w pracy *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*.

„Tak właśnie – za sprawą raptownego zamknięcia Żydów w roli *homo sacer* – **Jedwabne na okres dwu tygodni, zanim doszło do masowego mordu, stało się miasteczkiem żywych trupów**” [Czapliński 2009: 161]. Wspomniana wcześniej paradygmatyczność książki Grossa polega więc na tym, że ukazuje ona, jak polska tradycja nacjonalistyczna i obrzędowa może przechodzić do działań suwerennych wyłącznie pod postacią wytwarzania przestrzeni stanu wyjątkowego, w którą zostają pochwyteni przedstawiciele „anty-społeczności” uznawani za „nie-ludzi”. Kluczem do uchwycenia tej sekwencji działań było jednak skupienie na mentalności „zwykłych ludzi” [Czapliński 2009: 161].

Wskutek wspomnianego „pochwycenia” ponad pół wieku później polska literatura na temat Zagłady zaczęła wytwarzać opowieści z przewagą bohaterów o bardzo nierównym i niejasnym statusie ontologicznym, tworzące zjawisko wielkiej zbiorowej prozopopei, być może najważniejszej figury retorycznej opowieści o Zagładzie tych czasów [Gubar 2014: 187-217].

W szkicu *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim. Sylvia Plath i jej współcześni* Susan Gubar przez prozopopeję rozumie sfingowane głosy ofiar, nierzadko wplecione między osobiste i ahistoryczne wyznania podmiotu. Zdaniem badaczki eksces, na jaki zwracała uwagę krytyka, negatywnie oceniając poezję Sylwii Plath czy Ireny Klepfisz, to raczej akces zgłaszany przez literaturę w kwestii szeroko rozumianej reprezentacji Zagłady, a to dlatego, że

prozopopeja pozwala autorom, którzy ją stosują, wezwać pośmiertny głos, by stworzyć podmiot trwający także poza obozem koncentracyjnym i aby przez to zasugerować, że przerażające doświadczenie Zagłady nie zostało i nie zostanie roztrwonione. [Gubar 2014: 190]

Nie należy jednak zapominać, że pilność projektu, który Gubar wiązała z pustką po anonimowych ofiarach, jest dziś przede wszystkim заслуłą myślenia o narracjach dotyczących Zagłady w granicach retoryki dającej poetom takim jak Bartosz Konstrat [2015], autor tomiku *własny holokaust*, okazję do używania zagładowej topiki w kontekście innym niż historycznie uzasadniony.

Szczególnym przypadkiem prozopopei jest powieść *Blisko Jedenew* urodzonego w roku 1977 Kevina Vennemanna, wydana po raz pierwszy przez Suhrkamp Verlag w roku 2005 i przełożona na dziewięć języków. Niemcy przyjęli ją z wielkim entuzjazmem. Krytycy rozpisywali się na temat prostoty, z jaką Vennemann opowiedział historię zagłady miasteczka Jedenew, kołowego ruchu powieści, melodyjności narracji i językowych cięć. Mniej miejsca zajęła w ich recenzjach przeszłość [Daroch 2012: 175-192]. A przecież *Blisko Jedenew* to powieść rozrachunkowa na temat Jedwabnego, choć pisarz nigdy nie potwierdził prawomocności tego utożsamienia⁹ [Daroch 2012: 189].

Od *Lektora* i wielu polskich opowieści pohołokaustowych różni tę książkę bardzo wiele. Pokolenie Schlinka rozprawia się z przeszłością Niemiec, natomiast Vennemann transferuje swoją uwagę w stronę relacji polsko-żydowskich z czasów II wojny światowej. Schlink rozlicza się z przeszłością *expressis verbis*, Vennemann opowiada o niej językiem wyśnionego koszmaru. Opowieść Schlinka jest polityczna, Vennemanna – rodzinna

9 „Vennemann tłumaczył [pisze Daroch – m.t.] w wywiadzie dla Westdeutsche Allgemeine, że nie było jego zamiarem wskazywanie Polski jako miejsca zbrodni i że nie chodziło mu o opisanie konkretnego zdarzenia w określonym miejscu i czasie [...], ale niektórzy recenzenci niemieccy nie omieszkali wskazać, kto w tej powieści jest (współ)sprawcą, co z kolei może prowokować pytanie, na ile *Blisko Jedenew* jest rozrachunkiem młodego autora z przeszłością swojego narodu, a na ile rachunkiem wystawionym innym” [Daroch 2012: 189].

i intymna. Zamiast masakry Jedenew Vennemann przedstawia zagładę młodego żydowskiego małżeństwa, miesięcznego niemowlęcia i dwu małych dziewczynek opowiadających tę historię z samego środka zdarzeń. Michał Głowiński [2007] nazwał narrację Vennemanna „fantazją na temat Holocaustu”; pisał, że wraz z jego książką „literatura [...] przedstawiająca Zagładę wstępuje w nową fazę”.

Sposób, w jaki Vennemann ustawia głos narratora, nie jest typowy – to głos dziewczynki. Przedstawiciel trzeciego pokolenia wchodzi w rolę kogoś sprzed wielu lat, sprzed dwu pokoleń, podczas gdy opowieść Schlinka prowadzona była przez bardzo realnego narratora, niemal tożsamego z autorem, mówiącym głosem swojego pokolenia (nazwijmy go za Günterem Grassem [2008: 223-235] „liczbą mnogą zespoloną”).

Z zestawienia powieści Schlinka i Vennemanna wyłaniają się dwa skrajne scenariusze, według których można stworzyć strukturę narracji naprawczej. W pierwszym z nich spotykamy się ze światem, w którym Zagłada stanowi najpoważniejszą lekcję przeszłości i najistotniejszy drogowskaz dla przyszłości i choć – jako zdarzenie – nie dotyczy teraźniejszości bohaterów, pojawia się w niej nieustannie, najczęściej jako problem szeroko rozwiniętego przemysłu kontroli. W przypadku *Blisko Jedenew* doświadczenie Zagłady stanowi podstawę dystopijnego scenariusza, który w powieści właśnie się spełnia – jest zatem urzeczywistnieniem świata, z którym próbują walczyć bohaterowie *Lektora*, i zarazem najgorszym ze światów możliwych.

Spośród blisko dwudziestu narracji, które tworzą zbiór zróżnicowany genologicznie i medialnie, a złożony między innymi z prozy: Józefa Hena (*Pingpongista*), Agnieszki Kłos (*Gry w Birkenau*), Jerzego Kosińskiego (*Malowany ptak*), Marka Ławrynowicza (*Nafta*), Marcina Pilisa (*Łąka umarłych*), Kevina Vennemanna (*Blisko Jedenew*) i Marcina Wrońskiego (*Pogrom w przyszły wtorek*); poezji Grzegorza Kwiatkowskiego (*Radości*); dramatów: Marka Baczewskiego (*Nie używaj tego ognia*), Kazimierza Brakonieckiego (*Miserere mei*), Artura Pałygi (*Żyd*), Zofii Sikorskiej-Miszczyk (*Burmistrz*) i Tadeusza Słobodzianka (*Nasza klasa*); filmów: Agnieszki Arnold (*Sąsiedzi*), Anny i Wilhelma Sasnalów

(*Z daleka widok jest piękny*) i Władysława Pasikowskiego (*Pokłosie*); oraz happeningu Rafała Betlejewskiego (*Płonie stodoła*), to właśnie *Pingopongista* Józefa Hena [2008], *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka [2009] oraz *Łąka umarłych* Marcina Pilisa [2010] najpełniej i najciekawiej reprezentują trzy narracyjne modele. Dlaczego akurat one? Przede wszystkim decyduje o tym tożsamość pokoleniowa każdego z autorów, na różne sposoby obecna w tekstach. Powieść Hena to przykład narracji Ocalonego; dramat Słobodzianka jest wypowiedzią drugopokoleniową, natomiast powieść Pilisa posiada cechy opowieści trzeciego pokolenia. Nazywam je narracjami w rozumieniu Haydena White'a [2000: 135-170], wykazującego ogromną naturalność i powszechność zjawiska opowiadania, a także uwikłanie narracji w moralizowanie. White powtarza za Heglem, że rzeczywistością, która podlega przedstawieniu w formie narracyjnej, jest konflikt między pragnieniem a prawem, i wiele uwagi poświęca moralizatorskiemu potencjałowi narracji. Pytanie, które White [2000: 170] stawia w podsumowaniu rozważań: „czy możliwa jest narratywizacja bez moralizowania?”, można odnieść również do narracji o Jedwabnem. Kolejną cechą wspólną obydwu tekstów jest również to, że na różne sposoby próbują one opowiadać o jedwabieńskiej przeszłości, nawiązując do książki Grossa i projektując modele przeszłości z widocznym konfliktem opisanym przez Hegla. Temat Auschwitz bywa w nich rzeczywistością doświadczoną (narracyjnie, kulturowo bądź językowo), lecz nieprzedstawioną; trudno zatem oczekiwać od narracji pojedwabieńskich prostej odpowiedzi na pytanie: co robić, aby uniknąć powtórzenia oświęcimskiej katastrofy? O wiele częściej rzeczywistość, jaka się w nich pojawia, jeżeli w ogóle przyjmuje współczesny kształt, dotyczy sposobów porządkowania i przedstawiania wiedzy związanej z pogromem w Jedwabnem (bądź innymi podobnymi pogromami). W jakiejś mierze temat Jedwabnego zastąpił więc, ponad pół wieku od końca wojny, temat Auschwitz, stając się w ten sposób dowodem na to, że niesłabnącym powodzeniem cieszą się raczej narracje odkrywcze niż naprawcze, gotowe opowiadać czytelnikom kolejne wojenne sekrety. Jeszcze jedną ważną cechą wspólną wspomnianych opowieści jest sposób, w jaki reprodukują one zbiorowe doświadczenie katastrofy.

W przeciwieństwie do innych opowieści o Zagładzie (np. świadectw Ocalonych z getta warszawskiego w rodzaju *Zimy o poranku* Janiny Bauman) narracje pojedwabieńskie określają raczej polską tożsamość zbiorową niż tożsamość żydowską, względnie odtwarzają obie te perspektywy, co powoduje, że dużo częściej trafiają się wśród nich opowieści fundamentalnie edukacyjne czy informacyjne o bardzo jasno zarysowanym i w jakiejś mierze także naprawczym potencjale.

Pierwszy model narracji jedwabieńskich tworzą opowieści Ocalonych. Dominuje w nich prawda faktualna (White), a ich podstawową funkcją jest przedstawienie, które najczęściej przybiera postać metafory (White). Miejsce traumatyczne, jakim jest Jedwabne, to tutaj – za Assmann – niezagojona rana, którą pamięć stara się uszlachetnić, a z miejsca uczynić muzeum. To dlatego w narracjach pojedwabieńskich tyle się mówi o uroczystościach upamiętniających mord z roku 1941 czy o stawianiu ofiarom pomnika (Hen, Sikorska-Miszczyk). Autor bardzo często posługuje się narratorem podobnym do siebie.

Narracje typu drugiego mają zazwyczaj charakter rozliczeniowy i z tego względu, że jest to ich główny temat, rządzi nimi zasada redukcji lub integracji (u White'a: metonimia lub synekdocha) materiału źródłowego (Gross). Autor, na przykład Słobodzianek w *Naszej klasie*, posługuje się narratorem wielogłosowym, wyrażającym racje wszystkich stron konfliktu, natomiast w przedstawieniu miejsca traumatycznego chodzi już nie, jak poprzednio, o symbolizację przestrzeni, lecz o intensyfikację jej doświadczenia. Dlatego w tego typu narracjach – jak u Pasikowskiego, Brakonieckiego czy Betlejewskiego – maskara stanowi podstawowy obraz, wokół którego tworzone są pozostałe afekty z nim związane – od przebaczenia do chęci zemsty.

W trzecim modelu narracji dominuje negacja wynikająca z ironicznego przedstawienia świata, który nie przypomina w niczym prawdy faktualnej, lecz jest fantazją, implantacją fikcyjnej przeszłości, zmaconym wspomnieniem, które „nie należy” do wspominającego (Ostachowicz, Paziński). Taka implementacja pamięci często powoduje, że autor wytwarza narratora całkowicie od siebie różnego, decyduje się na przykład mówić głosem ofiar, dzieci

(Vennemann) lub osób zaszczytanych i ukrywających się (Kłos). Tak jakby jego najważniejszym zadaniem było zaprowadzenie czytelnika do Wieży Holokaustu w berlińskim Muzeum Żydowskim i zmuszenie go do współodczuwania z ofiarami, których przecież nie zna nikt – ani on, ani autor, ani jego odbiorcy.

W powieści Hena przeważa wielogłosowy tryb prezentowania faktów. Zamiast jasno wyrażonej prawdy – jak u Schlinka – mamy informacyjny szum, który wynika z tego, że Hen oddał narrację we władanie każdej ze stron konfliktu. Upodobił ją równocześnie do scenariusza filmowego (przypominającego *Sennik polsko-żydowski* Mariana Marzyńskiego), dzięki czemu *Pingpongista* może uchodzić za powieść środka. Celem pielgrzymki amerykańskiego prawnika do Cheremca (metafora Jedwabnego) jest udział w uroczystościach upamiętniających zbrodnię (odsłonięcie pomnika ku czci ofiar). Niestety, podczas rozmów ze zbrodniarzami – dziś zwykłymi mieszkańcami miasteczka – Mike zauważa, że w miejscu traumatycznym nie dokonały się ani praca żałoby, ani akt skruchy.

Dramat Słobodzianka często porównywano do pracy żałoby. Reżyser przypisywał mu funkcje katarskie, o których dość różnie wypowiadali się recenzenci¹⁰ [Niziołek 2013: 545]. W zestawieniu z wielogłosową powieścią Hena *Nasza klasa* to symfonia; swoje historie przedstawia tu grupa dziesięciu osób, początkowo zaprzyjaźnionych ze sobą. Pod wpływem znanych zdarzeń stają się one wobec siebie ofiarami i katami. Słobodzianek komplikuje ten podział i tworzy coś w rodzaju „splotu bez wyjścia” [Neuger 2009: 101-108]. Przedstawia zbrodnię w krzykliwej estetycznej formie rzezi, najpierw redukując tekst Grossa do inscenizacji masakry, a później pokazując integrację jej uczestników; stosuje też, właściwą dla narracji drugopokoleniowych, metonimię. Nie należy jednak zapominać, że „*Nasza klasa* ma niewątpliwie literac-

10 Grzegorz Niziołek [2013: 545] pisał: „[...] nadużywana w odniesieniu do *Naszej klasy*, przez samego autora i krytyków, retoryka katharsis i przepracowania wydaje się odwzorowaniem retoryki, jaką posługiwała się dziesięć lat wcześniej debata na temat zbrodni w Jedwabnem. W obiegu medialnym istniał zatem gotowy język, który na nowo został uruchomiony w związku z teatralnym wydarzeniem, jakim stała się *Nasza klasa*. Powtórzenie gwarantowało brak ryzyka, ustanawiało mocny fundament prawd już dawno «odkopanych»”.

kie ambicje, operuje skrótem, syntezą, synekdochą – wszystko to jednak służy powtórzeniu faktu, a nie jego odsłonięciu” [Duniec, Krakowska 2014: 114]¹¹.

Ironiczna powieść Pilisa przypomina figurę negacji – przy zdecydowanej redukcji faktów przedstawionych przez Grossa autor rozszerzył fabułę o dwa plany nierzeczywiste. Jeden z nich dotyczy biografii niemieckiego żołnierza peregrynującego do tytułowych Niskich Łąg (Jedwabne), drugi – przygód syna świadka zbrodni. Jest jeszcze plan trzeci, będący do pewnego stopnia parafrazą relacji Wasersztajna z *Sąsiadów*. Pilis tworzy fantazję o miasteczku, które w czasach PRL zostało ukarane przez Urząd Bezpieczeństwa za wojenną zbrodnię na Żydach. Wykonawcami kary są zakonnicy, którzy co miesiąc chłoszczą zbrodniarzy w podziemiach klasztoru. W ten sposób otrzymujemy niewiarygodną symplifikację, która bardzo spodobała się czytelnikom, i jedyną w zasadzie, akceptowalną przez przeciników Grossa literacką wersję zbrodni w Jedwabnem. Spotkały się w niej masakra na Żydach z udziałem Niemców i Polaków, upięta w kryminalną klamrę, oraz rozjemcza rola kościoła katolickiego.

Z punktu widzenia teorii narratologii, dziejów powojennego dyskursu rozliczeniowego, uwzględniającego polską współodpowiedzialność za Zagładę, poetyki popularnego tekstu kultury o Holokauście i White'owskiej teorii tropów, takich jak metonimia, narracje pojedwabieńskie stanowią interesujący odłam rodzimego dyskursu rozliczeniowego, kształtowanego na podstawie rdzenia narracyjnego pochodzącego z *Sąsiadów* jako kontynuacja debaty historyków i publicystów na temat zbrodni w Jedwabnem, w ramach prozy środka (powieści popularnej) z wykorzystaniem kodów popkultury. W porównaniu z szeroko dyskutowaną

11 Autorki tego stwierdzenia, Krystyna Duniec i Joanna Krakowska [2014: 114], przyjmują, że dramat *Słobodzianka* to literackie świadectwo skomponowane na podstawie materiału źródłowego w rodzaju filmów Agnieszki Arnold *Gdzie mój starszy syn Kain* i *Sąsiedzi* oraz książek *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa i *My z Jedwabnego* Anny Bikont, a nawet, że dramat *Słobodzianka* to fabularyzowana wersja reportażu Bikont. Niestety, jak w wielu takich wypadkach, także tu „historia podporządkowuje sobie dyskurs, ograniczając jego autonomię i kreacyjny potencjał” [Dunajec, Krakowska 2014: 114].

powieścią Schlinka narracje pojedwabieńskie wytworzyły krótszą i mniej dynamiczną kulturę sporu (dramat Słobodzianka, *Pokłosie* Pasikowskiego). Ponadto konflikt między prawem i pożądaniami (Hegel) oraz zrozumieniem i potępieniem (Meier) przebiega w nich dużo łagodniej lub roztopia się w narracyjnym wielogłosie. Skala możliwości naprawczych w narracjach pojedwabieńskich waha się między takimi fabułami, jak *Lektor* Schlinka czy *Łąka umarłych* Pilisa, będącymi wykładem konsekwencji powrotu do czasów Zagłady, a scenariuszem zaproponowanym przez Vennemanna, utrzymanym w poetyce katastrofy spełnionej. Jedwabne jako temat literacki porównywalny ciężarem z tematem Oświecizmy można rozumieć w kategoriach powrotu sporu o to, jakim językiem – publicystyki (Słobodzianek) czy sztuki (Vennemann) – pisać o katastrofie; nie jest to jednak i nie będzie spór o uniwersalizację problemu, lecz o jego upublicznienie i umiejscowienie pośród arcypolskich katastrof i masakr, na przykład w Smoleńsku. Bardzo istotna część narracji pojedwabieńskich uczestniczy w polonizacji tematu, która wyraża się zarówno wprowadzeniem podwójnej, polsko-żydowskiej perspektywy narracyjnej, jak i uczynieniem bohaterami utworów nie-Żydów.

W opublikowanym wiele lat temu, lecz wciąż aktualnym tekście *Ten jest z ojczyzny mojej... ale go nie lubię* Gross dowodził, że chociaż nie istnieje odpowiedzialność zbiorowa, przydałoby się nam – autor miał na myśli Polaków i stosunki polsko-żydowskie podczas wojny – dokonanie rachunku sumienia wobec przeszłości. „Choć pamięć drugiej wojny światowej żywa jest wśród polskiego społeczeństwa i bardzo szczegółowa, o stosunkach polsko-żydowskich z tego okresu wspomina się rzadko i niechętnie” [Gross 2010: 1027-1028]. Obserwujemy ten opór także w narracjach pojedwabieńskich, które zrodziły się z chęci jego przełamania i utrzymania jednocześnie, jak w prozie Pilisa czy Hena. Czy narracje pojedwabieńskie można nazwać zbiorowym rachunkiem sumienia? Ich zasięg i oddziaływanie zależą od oddziaływania popkultury i nawet jeśli jest ono niewystarczające bądź naskórkowe oraz budzi wiele wątpliwości w odniesieniu do przedstawiania Zagłady, w wypadku debaty na temat zbrodni w Jedwabnem może odegrać rolę psychoterapii narodowej [Maj-

murek 2015] skierowanej do odbiorców, którzy nie sięgnęliby po prace naukowe prezentujące dużo bardziej złożony obraz przeszłości [Machcewicz 2002: 9-61].

Bibliografia

- Assmann Aleida (2013), *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. Justyna Górny i in., red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Czapliński Przemysław (2006), *Wypowiadanie wojny. Literatura najnowsza wobec okresu 1939-1945*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. Sławomir Buryła, Paweł Rodak, Universitas, Kraków, s. 417-439.
- Czapliński Przemysław (2009), *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 155-181.
- Czapliński Przemysław (2014), *Jak wyjść z kopalni trupów* [Ignacy Karpowicz: „Sońka”] [dostęp: 17 lipca 2014], http://wyborcza.pl/1,75475,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza___Jak_wyjsc_z_kopalni.html#ixzz37hoRphcP.
- Daroch Magdalena (2012), *(Nie)stworzone historie. Holocaust w powieści „Blisko Jedenew” Kevina Vennemanna*, w: *Zatopione w pamięci. Między wspomnieniem a fikcją literacką. Teoria literatury żywa*, red. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk, Wydawnictwo UW, Warszawa, s. 175-192.
- Duniec Krystyna, Krakowska Joanna (2014), *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Głowiński Michał (2007), *Blurb*, w: Vennemann Kevin (2007), *Blisko Jedenew*, przeł. Wojciech Zahaczewski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Grass Günter (2008), *Liczba mnoga zespolona*, przeł. Andrzej Kopacki, w: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, wybór i oprac. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 223-235.
- Gross Jan Tomasz (2000), *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogrnicze, Sejny.
- Gross Jan Tomasz (2010), *Ten jest z ojczyzny mojej... ale go nie lubię*, w: *Przeciw antysemityzmowi 1936-2009*, t. 2, wybór, wstęp i oprac. Adam Michnik, Universitas, Kraków, s. 1107-1029.

- Gubar Susan (2014), *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim. Sylvia Plath i jej współcześni*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Reprezentacje Holokaustu*, red. Jerzy Jarniewicz, Marcin Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa, s. 187-217.
- Hen Józef (2008), *Pingpongista*, w.A.B., Warszawa.
- Hoffman Eva (1995), *Zagubione w przekładzie*, przeł. Michał Ronikier, Aneks, Londyn.
- Holzer Jerzy, red. (1990), *Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*, Aneks, Londyn.
- Jaspers Karl (1993), *Problem winy (1946)*. (Wprowadzenie do cyklu wykładów o sytuacji duchowej w Niemczech), przeł. Jerzy Kałężny, w: *Niemcy o sobie. Naród – państwo. „Charakter narodowy” w oczach intelektualistów niemieckich*, wybór i wstęp Czesław Karolak, Instytut Zachodni, Poznań, s. 40-46.
- Konstrat Bartosz (2015), *Własny holokaust*, Teatr Mały, Tychy.
- Kopacki Andrzej (2009), *Literatura samonegacji. Postawy narracyjne w prozie niemieckojęzycznej XX i XXI wieku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Machcewicz Paweł (2002), *Wokół Jedwabnego*, w: *Wokół Jedwabnego. Studia*, t. 1, red. Paweł Machcewicz, Krzysztof Persak, IPN, Warszawa, s. 9-61.
- Majmurek Jakub (2015), *Narodowa psychoterapia*, [dostęp: 2 marca 2015], <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150130/majmurek-narodowa-psychoterapia>.
- Neuger Leonard (2009), *Splot. Refleksje nad „Naszą klasą” Tadeusza Słobodzianka*, w: Tadeusz Słobodzianek *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 101-108.
- Niziołek Grzegorz (2013), *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Pils Marcin (2010), *Łąka umarłych*, SOL, Warszawa.
- Schlink Bernhard (1995), *Der Vorleser. Roman*, Diogenes, Zürich.
- Schlink Bernhard (2009), *Lektor*, przeł. Krystyna Niedenthal, MUZA SA, Warszawa.
- Słobodzianek Tadeusz (2009), *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Uniłowski Krzysztof (2006), *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Vennemann Kevin (2007), *Blisko Jedenew*, przeł. Wojciech Zahaczewski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- White Hayden (2000), *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, przeł. Marek Wilczyński i in., Universitas, Kraków, s. 135-170.

Marta Tomczok

In the Wake of Jedwabne. The Start of a Popular Guilt Narrative

The aim of the sketch *Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej* ("In the Wake of Jedwabne. The Start of a Popular Guilt Narrative") is to discuss some literary phenomenon which was revealed several years after the publication of the book *Neighbors* ("Sąsiedzi") by Jan Tomasz Gross, and may be treated as a reaction of literature (or more broadly: art) to the debate of historians, politicians, publicists and all other participants of the Polish social discourse, evoked by the mentioned book. The author terms this phenomenon post-Jedwabne narrations, including among them an extensive collection of almost twenty literary, theatrical and film productions, of which the article deals with *Nasza klasa* ("Our Class") by Tadeusz Słobodzianek, *Pingpongista* ("Ping-Pong Player") by Józef Hen and *Łąkę umarłych* ("Meadow of the Dead") by Marcin Pilis. The social influence of these books and specific poetics based on modification of a narrative pattern adopted from *Neighbors*, is studied in the context of pop culture (as a discourse which is increasingly present in shaping the representation of the Holocaust), narratology (rhetorical models proposed by Hayden White) and comparative studies, referring it to the achievements of German-language guilt narrations, among others *Der Vorleser* ("The Reader") by Bernhard Schlink and *Nahe Jednew* ("Close to Jednew") by Kevin Vennemann. The author in her sketch is in the search for the sources of a new literary phenomenon which would testify to the involvement of art in negotiating the contemporary shape of history and at the same time, she asks to what extent this phenomenon absorbed the popular patterns of discussing history, including the ones which have been created by the West European Holocaust discourse.

Keywords: narration; guilt literature; popular culture; history; Holocaust.

Marta Tomczok – adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011) i *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987-2012* (2013). Redagowała między innymi – wraz z Ewą Bartos – *Literaturę popularną*, t. 1: *Dyskursy wielorakie* (2013) oraz *Poetykę migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku* – wraz z Przemysławem Czaplińskim i Renatą Makarską (2013). Do jej zainteresowań badawczych należą: najnowsze literackie reprezentacje Zagłady, literatura popularna oraz zagadnienia związane z historią, tożsamością i pamięcią.

